

歷史與藝術

國家重大歷史題材美術創作作品選



畫家工作照

讀《武昌起義》



《武昌起義》

馮遠、杜滋齡、房俊燾、鮑鳳林（中國畫）

306 x 451cm 二〇〇九年

辛亥武昌起義前夕，中國的各種社會矛盾不斷激化，人民群眾的反抗鬥爭持續不斷，革命黨人不斷發動武裝起義。1906年，清廷拋出「預備立憲」，其實質卻是加強了皇族的權力，廣大立憲派對此極為不滿。1908年慈禧太后與光緒皇帝相繼去世，年僅3歲的宣統皇帝溥儀繼位，其父載灃攝政。1911年5月，清政府公布的內閣名單中滿族人有九名（其中七名是皇族），漢族有四名。被稱為「皇族內閣」。立憲派對此大失所望，轉而同情和支持革命。與此同時，清廷實行鐵路幹線國有政策，一方面將廣東、四川、湖北、湖南等地商辦的粵漢、川漢鐵路收為國有，另一方面又與英、法、德、美四國銀行團簽訂借款合同，以借債造路，大肆出賣國家主權，此舉激起了全國大規模的人民反抗運動——保路運動。其中四川最為激烈，並發生了保路同志會起義，清廷急調湖北新軍進入四川鎮壓，導致湖北兵力空虛，武昌革命黨人決定發動起義。

「一個雨夜，起義軍隊衝進城北門，奪取了清軍守衛的軍械所，佔領了核心的彈藥庫，引發了辛亥革命熊熊大火的燎原燃燒……」這是重大歷史題材美術創作中《武昌起義》所描繪的畫面。作品通過表現革命前夜的戰鬥場面，來反映武昌起義所打響的反抗清王朝的「第一槍」。從整幅畫面來看，沖天的火光和鮮紅的革命義旗映照著整個戰鬥的場面，在一片黑暗勢力的包圍下，人民革命軍奮起反抗，欲推翻封建王朝。那面鮮紅的革命義旗彷彿是革命軍的鮮血染成，激勵著戰士們奮勇向前，又彷彿一盞明燈指引了革命前進的方向。火光，作者在這裡巧妙地把它安排在畫面的中心位置，籠罩在整個戰鬥場面的上空，預示革命者爭取光明和幸福的激情

正在熊熊燃燒。整幅畫面構圖以火光和義旗為中心呈放射狀向外延伸，畫面的主體是一組衝進城門的義勇軍，其中前景是與清軍守軍搏鬥的人物形象，畫面左側的一組表現了國民軍焦灼的搏鬥場面，右側則是被流彈擊中倒下的清軍。

雖然作者採用的是中國畫的工具材料，但是整件作品體現出了一種厚重的歷史感和激烈的搏鬥場面。馮遠說：「因為這幅作品表現的歷史事件發生在深夜，所以中國水墨畫的技法要表現這樣一個厚重的題材，這樣一個軍隊在深夜舉着火把衝進城門的瞬間，就有些不夠用了。」因此，他們在盡可能多地保留中國水墨畫技法的同時，加強了整個環境氛圍的渲染，加重了夜幕沉沉的表現手法。譬如背景的黑色運用讓人感到沉悶和壓抑，來象徵腐朽的封建勢力。除此之外，作者還有意加重了圓拱形城門的傾斜感，從而隱喻清王朝的傾斜動搖和一個封建時代的即將滅亡。作者在這件作品中並未使用完全寫實的手法，而是盡可能用中國畫的表現手法。因為中國畫的表現方式確實存在一些局限，但是要突出起義是在晚上，突出火把的光亮，就必須要用深暗色調來反襯光亮。那在夜空中劃過的光亮是富有表現力和情感色彩的元素，作者準確抓住了這一形式語言巧妙地烘托出起義發生在晚上的特點，並且賦予了畫面深刻的內涵。作品具有西方繪畫構圖的特點，側重寫實造型，設定的場地地平線比較低，因為是逆光，所以人的影子是放射狀的。這些構想和設計在中國畫中是少有的，因此，創作的過程具有一定的探索創新。



張清

草圖稿



毛澤東



楊靖宇將軍



陳獨秀



周禮榮醫生頭像

李湘生從藝60周年作品展

本報記者 楚長城 文／圖

「情繫中原」——李湘生從藝六十周年作品展日前在河南省美術館開幕，此間展出李湘生的雕塑作品，既是前輩從藝六十周年作品的集中展示，更昭示著他對藝術和人生境界不斷探尋的道路。

李湘生1938年生於湖北武漢，1964年畢業於中央美術學院雕塑系，擅長雕塑、陶瓷，先後在河南省工藝美術試驗廠、河南省工藝美術公司、河南省二輕工業研究所、河南省雕塑藝術創作室工作，現為國家

一級美術師，中國美術家協會會員，中國雕塑學會會員，中國博物館協會會員，中國古陶瓷學會會員。作品有《楊靖宇將軍銅像》、《匡互生銅像》，創作唐三彩組雕《絲綢之路》參加全國工藝美展。

李湘生丈夫方今棟都是學雕塑專業出身，自中央美術學院畢業直至退休，為中原美術事業默默耕耘數十年，寫滿對中原大地的深情，和對藝術理想的堅守。



老生產隊長頭像



洛神像



教育家匡互生胸像

當年城市還美麗

利志達原稿展



是次展覽將展出一系列利志達於1987至94年《號外》雜誌發表之創作原稿。

當下，看利志達作品，尤其聚焦1987至94年的《號外》連載。起碼有三點別具意義。

第一，相對現今流行的雜誌連載漫畫，利志達從畫風、構圖及敘事方式都有非常明顯的區別。

他的人物線條細膩，即使早期追求陰影與立體感（比如88年《愛人》），到後期較簡約而成熟準確（95年《DISEASE》）兩者都從未脫離某程度的寫實，包括比例、質感、表情。利的角色經常有富象徵性的動作，情緒膠著的沉默、沉思（94年《影》），甚至只剩下處境及姿勢（88年《種子》、93年《BORN TO BE ALIVE》）。利的構圖極注重空間、布局、留白處的比例、所選擇的局部特寫等。尤其人物與人物、景物與行為為那遠近距離上的反差（93年《WASH》）。

他非常講究「分鏡頭」後框格的大小與整個版面的排列，看是否有效產生律動（95年《改3換4》）。還有對視覺所可能承載的內容與功能非常信任，對白少，亦不依賴文字做描述證實。他的作品在動作與動作於框格的接合上有很強連續性（88年《友》），但同時亦經常打破這連續性，甚至取消框格（90至91年《REVENGE》）。他不要讀者太容易掉進慣常及適應之中，對過於被動的閱讀接收有保留。他選擇不界定現實與非現實的壁壘（93年《BORN TO BE ALIVE》）。

第二，從概念、主題到內容，利志達作品的跨度大得驚人。有青春的苦澀（88年《友》）、有更替政權下的懸念（87年《我等着你回來》）、有愛慾下的感觀衝擊（90至91年《REVENGE》）、有為錯開而來的傷心與愁困（94年《WHAT'S WRONG?》）、有清洗生活的一個個狂想（93年《WASH》）、有如何合又如何分的男女幻覺（93年《GLUE》）、有由生到老的挫折與恐懼（93年《BORN TO BE ALIVE》）等等。

第三，以漫畫作為「雜誌包羅萬有」的功能，利志達作品所袒露的自由及不能馴服——比如通俗性、娛樂性，於今天萬事用商業考慮為前提及藉口的出版市場，幾近不可能存在。尤其細心檢視其中手法，將發現一個連貫的創作態度：作者對人的境況從未捨棄探索，而且他拒絕一種近年非常流行的「戲謔」傾向至今。

他堅持認真思考——包括作者與讀者、堅持幽默——非嘲弄、嘲諷、堅持樸實的畫風——非賣乖賣潮的包裝。還有那由鋼筆——疊描層次的網線、那苦心經營——用扎實技藝建築的種種視覺實驗等。

毫無疑問，利志達作品是對繪畫的一種狂熱，一種渴求從投入藝術創作中得到愉悅，將觀察而來的所思所感透過漫畫傾訴的堅執。

在一切理想價值都接近崩敗於犬儒及反智的時代下，利志達作品的「品格」如隱於角落的一道陽光：雖寂寞，但率真美麗。

這品格，需要膽識、勇氣。所以，我們在這裡重訪，此時此刻。

馮慶強